



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

11. Die Oper Glucks (Die Liebe bei Gluck - Glucks deutsche Reform der Oper - Die lyrische Oper - Orchester und Rezitativ - Fidelio und Alceste)

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

besteht darin, daß die Liebe aufhört, eine Episode zu sein, sondern das ganze inhaltliche Problem des Dramas wird.

Shakespeare hat Romeo und Julie geschrieben. Aber hier hat sich nur scheinbar der Gegenstand verwandelt. Die Liebe der beiden ist nur ein Ausschnitt aus der allgemeinen Kriegsgeschichte der italienischen Familien. Sie bleibt also eigentlich doch Episode, weil sie in diesem Rahmen nur einen größern Spielraum einnimmt. Und dann konnte Shakespeare doch so viel Beiwerk diesen beiden Personen, ihrem Geschlechtscharakter gemäß, geben, daß der episodische Charakter trotz dem traurigen Ausgang nicht in den falschen Schein des Heroismus gerückt wird. Beide bleiben Kinder, die mit der Liebe spielen. Aber dieses Spiel ist ihre Tragödie. Denn nur der Zufall und die Überklugheit des besten, satzenreichsten Priesters bringt das Unglück über ihr Leben. In diesem traurigen Ende besteht aber die Tragik dieses Lebens, dieses Lebensspiels nicht. Es ist vielmehr wiederum der Zwiespalt im menschlichen Individuum mit seinem Zusammenhange in der Familie, hier in der Stadtfamilie.

Die Oper muß daher methodisch auf Ebenbürtigkeit mit dem Drama verzichten. Sie kann nicht philosophieren, sie darf auch keine immanente Philosophie in sich tragen, wie die Tragödie allerdings in ausgeprägter Weise dies tun muß. Nach diesem kurzen methodischen Worte dürfen wir die Bestrebungen des sogenannten Musikdramas außer Betracht lassen, und uns nur an die klassischen Formen der Oper halten.

11. Die Oper Glucks.

Wir werden sehen, daß die Oper Mozarts eine ideale Vollendung darstellt, die in der bisherigen Geschichte einzig dasteht. An welchen Namen aber können wir nun die andere Gestalt der Oper anknüpfen, die wir, so viele der Mitarbeiter an ihr sind, in der Hauptsache dennoch vereinigen können, um sie alle von Mozart zu unterscheiden. Welcher Name vertritt die von Mozart unterschiedene Oper?

Es dürfte sich auch historisch rechtfertigen, daß Gluck, der typische Vertreter der neuen Oper, der Vertreter dieses Typus überhaupt sei. In seiner Widmung der *Alceste* spricht er die Grundsätze der neuen dramatischen Komposition aus, welche den innern Zusammenhang von Ton und Wort betreffen. Dieser richtige Gedanke ist verhängnisvoll geworden. Dürfte er so verstanden werden, daß die Komposition von dem einzelnen Worte, an das sie sich anzuschmiegen hat, durchaus abhängig würde, so würde die Komposition ihre Reinheit preisgeben; mit anderen Worten, das ganze Problem würde hinfällig. Der Sinn muß daher ein ganz anderer sein, bei dem die Freiheit des musikalischen Schaffens unbeschränkt und unversehrt bleibt.

So hat Gluck seinen Grundsatz verstanden, und so hat er sein Reformwerk durchgeführt. Dem allgemeinen Sinne des poetischen Satzes hat er seinen musikalischen Satz weniger untergelegt als übergebaut. Kundige sagen, daß sein theoretisches Vermögen engere Grenzen gehabt habe; gleichviel, es wäre auch dies seiner Eigenart nur zu Statten gekommen. In seinem Schaffen sprüht die unerschöpfliche Kraft der Melodie. Und nur weil er diesen ursprünglichen Quell in sich fühlte, konnte er seine Reform beginnen. Er brauchte die Gefahr der Pedanterie nicht zu scheuen, die die Vorschrift bedroht, gleichsam eine interlineare Musik zu machen.

Auf dieser seiner melodischen Grundkraft beruht der neue Zusammenhang, den er mit dem Libretto herstellte, beruht sein großes Reformwerk, zu dem er schritt, nachdem er zwanzig Jahre lang italienische Opern komponiert hatte. In allen seinen Opern des neuen Stils ist nur die *Liebe* das Sujet. Aber es ist nicht die Geschlechtsliebe, mit der Glorie und der Dornenkrone des Schicksals; es ist auch nicht etwa die Liebe, als ein ererbtes Verhängnis, geschweige als Krankheit oder Zauberei — die *Armidä* kommt dagegen nicht in Betracht —; sondern es ist durchgängig die verklärte, die erhöhte Liebe, die im Bunde mit anderen Tugenden sich bewährt.

Ist doch das erste dieser Werke der *Orpheus*, der seine Eurydike aus der Unterwelt durch seine Liebe erlöst,

und dem die Götter es nicht entgelten lassen, daß er der letzten Versuchung nicht zu widerstehen vermag.

Dasselbe Thema behandelt die *Alceste*, die modernste Tragödie des *Euripides*, in der die Gattin für den Gatten in den Tod geht. Ebenso sind es die Verzweigungen der Liebe, welche *Iphigenie in Aulis* bewegen. Die Opferung der Tochter auf dem Altar des Vaterlandes erregt die Mutterliebe, und entzündet den Haß der *Klytemnestra* gegen *Agamemnon*.

Und in der *Iphigenie in Tauris* tritt die Liebe des *Thoas* zurück gegen die Freundschaft, welche *Orest* und *Pylades* verbindet, und gegen die Liebe der Schwester zum Bruder. Wenn Liebe im tiefsten Sinne die Idealisierung des Weibes bedeutet, so stellt die Gestalt der *Iphigenia* das Ideal der Liebe dar, welches durch *Goethe* unser Weltalter mit der Antike vermählt hat. Es ist bedeutsam, es enthält die schärfste Mahnung, daß durch diese Verklärung der Liebe die deutsche Reform der Oper durch *Gluck* vollzogen wurde.

Und wie steht diese Oper zum Drama? Wenn man heutzutage *Gluck* kennt, wenn nicht die geschäftliche Spekulation unter falschem Nationalismus die Leitung unseres Theaterwesens in der Hand hätte, so wäre die Verirrung nicht möglich, welche seit Jahrzehnten die deutsche Oper verheert. Fehlt es etwa an den Szenen und ihrer musikalischen Gestaltung, welche der allgemeine Sprachgebrauch als dramatische bezeichnet? Schon der *Orpheus* ist durch solche ausgezeichnet; es genügt dafür nur an den *Furienchor* zu denken und etwa an den *Skythentanz*; innerlich aber an den Dialog zwischen den Liebenden.

Mächtiger wird die äußere dramatische Gestaltung in der *Alceste*, in der Kampfszene zwischen *Admet* und *Herakles*, wie ferner in der *Iphigenia in Aulis* in dem Sturm der *Klytemnestra*, und endlich tief innerlich in dem Wettstreit um den Tod für das Ideal der Freundschaft zwischen *Orest* und *Pylades*. Was man gemeinhin dramatisch nennt, ist in allen diesen unvergänglichen Opern *Glucks*, die sicherlich wieder lebendige Schätze des musikali-

schen Bewußtseins werden müssen, in einer Mächtigkeit zu Tage getreten, wie es vorher nicht geschehen war, und wie es auch allem gegenüber, was nachgefolgt ist, an der Kraft seiner Eigenart nichts eingebüßt hat. Wie alles wahrhaft Individuelle und Originale, ist auch Gluck unübertrefflich und ewig.

Dennoch ergibt es sich aus unserer Bestimmung des Dramas, daß diese herrlichen Opern keineswegs Dramen sind. Was sind sie denn, als Opern? Sie sind lyrische Opern. Auch dieser Ausdruck ist ja nur eine Metapher. Die Lyrik gehört der Poesie an, nicht der Musik. Aber die Oper erstrebt eine Verbindung mit der Poesie. Diese Verbindung vollzieht Gluck mit der Lyrik. Nicht mit der Epik; das tut das Oratorium, welches an seinem Teile wahrlich doch auch reich genug an dramatischer Gestaltung bei Händel und auch bei Bach ist. Dennoch ist das Oratorium die Verbindung mit dem Epos.

So strebt Gluck aus den falschen und unklaren Verbindungen, welche die frühere Oper mit der Poesie einging, zu einer wahrhaften Vereinigung, deren Möglichkeit er in dem Charakter der Lyrik erkannte. Die lyrische Liebe war aber im antiken Drama bereits zu einer modernen Verklärung gekommen. Euripides hat nicht durchaus und in jedem Sinne die Verdammung des Aristophanes verdient. Diese Idealisierung der Liebe wird das Bindemittel für Gluck.

Und diesem Bindemittel entsprach seine musikalische Grundkraft, als die wir die Melodie erkannten. Ihm fehlt es gewiß nicht an der Kraft und Eigenart orchestraler Effekte. Sie sind oftmals um so eindringender, als sie von den Geigen oder Bratschen allein erzielt werden. Und ebenso wenig fehlt es an der erschütternden Macht gewaltiger orchestraler Begleitung. Dennoch liegt sein Zentrum in seiner lyrischen Melodie, ebenso im Orpheus, wie in den Iphigenien.

Und diese lyrische Melodik bestimmt und beherrscht alle nachfolgende Oper, eine einzige Weise ausgenommen. Daher ist die Arie, welche das Oratorium geschaffen hat, eine notwendige Form der Oper: sie trägt den lyrischen Charakter in sich. Ihre Ausgestaltung ist das Ensemble,

welches ebenfalls wiederum wichtiger für die Oper ist als das Duett, weil es den Chor gleichsam in die Aktion einordnet, und weil es die musikalische Gestaltungsaufgabe erhöht. Das letztere Moment muß immer für die Oper den Ausschlag geben. Aber auch das Duett wurzelt in der Melodie, welche sich daher im Wechselgesang wiederholt.

Wenn dagegen die Melodie dem Gesange entrückt und etwa in das Orchester gelegt wird, so wird es zur unvermeidlichen Folge, daß der Gesang zum Rezitativ verschrumpft. Das Rezitativ soll gleichsam das Präludium der Arie sein. Jetzt aber trägt das Rezitativ, dem der Kopf der Arie abgeschlagen ist, die Melodie zu Grabe. Melodie und Ensemble gehören zusammen, sie sind die Grundformen der Oper. Das Orchester ist entweder selbständig, oder es ist Begleitung. Wenn es Begleitung ist, darf es nicht selbständig sein wollen. Denn die Tonmalerei kann nicht seine eigentliche Aufgabe werden; das wäre immer nur Begleitung. Der eigentliche Inhalt aber, der gesungen wird, muß die Melodie sein. Sie ist die lyrische Musik.

Handlung ist nicht Sache der Musik; dazu ist allein das Drama da, und zwar in der ganzen Schwere seiner einzigen Aufgabe, für die es das ganze Schlachtfeld der begrifflichen Erkenntnis in Gebrauch zu setzen hat, für die es sich nicht an die Gefühlssprache der Musik hingeben darf. Bei der Handlung dreht es sich um die Einheit der Handlung in der Einheit der sittlichen Person.

Auch darauf noch sei hingewiesen, daß die Oper schon deshalb lyrisch sein muß, weil sie nicht episch sein darf. Sie darf dies schon deswegen nicht sein, weil das Epos noch keinen Unterschied macht zwischen Göttern und Menschen: das allein ist entscheidend genug; denn wo immer eine Art von Handlung in Frage tritt, da muß es sich um den sittlichen Menschen drehen. Dieser Drehpunkt des Dramas wird jedoch verrückt, wenn Götter Schufte sind, wie Menschen. Das können sie im Epos sein, innerhalb dessen keine frivole Kritik an die Macht der Götter heranreicht. Im Drama dagegen dürfen die Götter die Sittlichkeit nicht verletzen, um so weniger, als dies ja nicht einmal die Menschen

tun dürfen. Und die Menschen haben auch nicht mehr den epischen Vorwand, daß sie für ihre Taten und Mißtaten den Freibrief des Schicksals haben.

Endlich darf das Drama, als Oper, auch deshalb nicht episch sein, weil das Epos immer den z y k l i s c h e n Charakter hat. Sein Thema ist unerschöpflich; es fließt daher über seine Grenzen hinaus. Das Drama dagegen erfordert die Einheit der Handlung. Und jede sonstige Einheit mag Schablone sein, die des Ortes, wie die der Zeit: die der Handlung aber ist es nicht; sie ist der Grundbegriff des Dramas, ebenso wie der der Einheit des dramatischen Subjektes.

Die Trilogie bildet nicht etwa davon eine Ausnahme; denn in ihr vollzieht sich die Vollendung der Einheit der Handlung. Sie kann daher mit der zyklischen Einheit nicht verwechselt werden, die überhaupt nicht zu Ende kommt. Die dramatische Trilogie dagegen kommt zum Abschluß der Versöhnung, und sie kommt nur durch die Trilogie zur Einheit der Handlung.

Der Fortsetzer Glucks ist kein Geringerer als Beethoven in seinem *Fidelio*. Und es ist gewiß nicht zufällig, daß er zu seiner einzigen Oper den Gedanken der *Alceste* aufnimmt. Es braucht heute nicht gesagt zu werden, wie reich der *Fidelio* an sogenannten dramatischen Szenen ist. Selbst die Überreizung des Tages bleibt nicht gefühllos bei dem Eintritt *Leonorens*: t ö d t' erst sein Weib. Dennoch ist der *Fidelio* nur eine lyrische Oper im Stile Glucks. Und zu dieser Lyrik gehört es, daß alle modernen Probleme in Mitwirkung gezogen werden, die hinterlistige Gewalt der herrschenden Mächte, die im Optimismus der Politik besiegt wird: „Es sucht der Bruder seine Brüder“. Das Zeitalter der Revolution erhebt seine Stimme. Aber der alte Humor stellt sich der Tyrannenwut entgegen. So tritt die prächtige Gestalt *Roccos* in aller ihrer Biederkeit hervor. Und selbst ein neuer Humor taucht auf in der irrenden Liebe der *Marzeline*. Dieses Nebenmotiv ändert nichts an der Hauptsache, an der alles Interesse hängt.

Das Finale des Fidelio ist ganz im Stile der Neunten Symphonie gebaut. Und wie dort auch der Gedanke lautet: „Wem der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein“, so heißt es hier: „Wer ein holdes Weib errungen“. Und der Jubel hat denselben heroischen, dithyrambischen Aufschwung. Die Lyrik ist die Seele dieser Oper, trotzdem in den Chören der Gefangenen die Weltbühne sich aufrollt.

12. Die Oper Mozarts.

So müßte man Gluck zum einzigen Typus der Oper machen, müßte die Oper nur als lyrische Oper anerkennen, wenn nicht nach ihm, und in der Tiefe von ihm angeregt, Mozart erstanden wäre.

Zum 150 jährigen Geburtstage Mozarts habe ich versucht, sein Gedächtnis durch den Nachweis zu feiern, daß seine Opern dramatische Opern sind. Es ist schon charakteristisch, daß er nicht auf eigene Hand Dramatiker wurde, geschweige so allein es werden zu können vermeinte. Vielmehr ist er hierin dem Typus des modernen Dramas gefolgt. In einer Zeit, in der ein Voltaire Shakespeare nicht erkannte, hat ihn Mozart erkannt. Volle Kongenialität hat sich hierin bezeugt. Es wäre ebenso schier unmöglich gewesen, wie es ein Unglück geworden wäre, wenn ein Geringerer diese Übertragung hätte planen können.

Wie ist es zu verstehen, daß sie Mozart gelungen ist? Wie ist dies bei der Strenge des Begriffs zu verstehen, die wir der dramatischen Handlung, der dramatischen Einheit zuerteilt haben? Mozart konnte sich doch der begrifflichen Erkenntnis nicht bedienen, über die Shakespeare verfügen mußte, um über die Jahrtausende hinweg Äschylus die Hand zu reichen.

Indessen hat Shakespeare nicht allein Äschylus die Hand gereicht, sondern zugleich auch dem Aristophanes. Sollte etwa darin der Ausweg bestehen, der für Mozart sich eröffnen konnte? Indessen scheint sich hier die Schwierigkeit nur noch zu steigern. Auch Aristophanes arbeitet mit dem